

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Praha 2022

Elvira Dulskaja

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra stříhové skladby

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**STYLOVA ANALÝZA STŘIHOVÉ SKLADBY
V RANÉ TVORBĚ ALEXEJE GERMANA:
PROVĚRKA OSUDEM, DVACET DNŮ BEZ VÁLKY,
MŮJ PŘÍTEL IVAN LAPŠIN**

ELVIRA DULSKAIA

Vedoucí práce: doc. Zdeněk HUDEC, Ph.D.

Oponent práce: RNDr. Martin Čihák PhD.

Datum obhajoby: 16. září 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Editing Department

MASTER'S THESIS

**STYLISTIC ANALYSIS OF EDITING
IN ALEKSEI GERMAN EARLY FILMS:
TRIAL ON THE ROAD,
TWENTY DAYS WITHOUT WAR,
MY FRIEND IVAN LAPSHIN**

ELVIRA DULSKAIA

Supervisor: doc. Zdeněk HUDEC, Ph.D.

Opponent: RNDr. Martin Čihák PhD.

Date of advocacy: 16. září 2022

Academic degree being assigned: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/**magisterskou**/disertační práci na téma

STYLOVA ANALÝZA STŘIHOVÉ SKLADBY
V RANÉ TVORBĚ ALEXEJE GERMANA:
PROVĚRKA OSUDEM, DVACET DNŮ BEZ VÁLKY,
MŮJ PŘÍTEL IVAN LAPŠIN

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční sm-louvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Táto magisterská práce se zabývá analýzou stříhové skladby a výrazových prostředků v třech filmech sovětského a ruského režiséra Alexeje Jurjeviče Germana. V práci se rozebírají filmy Prověřka osudem, Dvacet dnů bez války a Můj přítel Ivan Lapšin. Stříhová skladba je v nich analyzována v kontextu dalších filmových složek: režie, kamerové práce, dramaturgie a práce se zvukem. Cílem práce je prozkoumat stříhovou skladbu v rané tvorbě Alexeje Germana a ukázat vývoj jeho autorského stylu.

Abstract

This Master's thesis analyses editing and other means of expression in three films of Soviet and Russian director Alksei German.

Thesis is dealing with such films as Trial on the Road, Twenty Days Without War, My Friend Ivan Lapshin. Editing is being analysed in a context of other cinematography fields: directing, directing of photography, dramaturgy and sound. The main goal of the thesis is to explore editing in Aleksei German's work and show the development of his unique cinematographic style.

Klíčová slova

Alexej Jurjevič German, sovětská kinematografie, střihová skladba, vnitrozáběrová montáž, Prověřka osudem, Dvacet dnů bez války, Můj přítel Ivan Lapšin.

Key words

Aleksei German, Soviet cinematography, editing, mise-en-scène, Trial on the Road, Twenty Days Without War, My Friend Ivam Lapshin.

OBSAH

ÚVOD	1
I. Prověrka osudem	3
1. Mluvené slovo: střih dialogů	5
2. Střih monologů	7
3. Použití transfokace ve vnitrozáběrové montáži	8
II. Dvacet dní bez války	11
1. Volba kamery a fragmentárnost příběhu	11
2. Střih monologů	18
3. Hudební dramaturgie a střih	19
III. Můj přítel Ivan lapšin	23
1. Vztah mezi prvním a druhým plánem	23
2. Hlas vyprávěče	27
3. Pohledy do kamery	28
4. Zvuková a obrazová polyfonie	35
ZÁVĚR	37
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	40

Úvod

Ve své diplomové práci se zabývám stříhovou skladbou v raných filmech ruského režiséra Alexeje Jurjeviče Germana: *Prověrka osudem* (1971), *Dvacet dnů bez války* (1976) a *Můj přítel Ivan Lapšin* (1984). V těchto třech raných filmech režiséra jde nejlépe analyzovat jeho skladebnou a také režijní metodu (jedno v případě Germana nelze oddělit od druhého). Moje práce je teoreticko-analytická a opírá se především o tyto tři filmy a také na odbornou literaturu o režisérském přístupu Alexeje Germana.

Stříhová skladba v Germanových filmech ještě nebyla komplexně analyzována. Během rešerše literárních pramenů o režisérovi jsem narazila na množství analýz jeho režisérského stylu, autorské filozofie, dramaturgie, anebo studie kamerového stylu a práce s herci. To jsou nejvýraznější prostředky, které tvorbu Alexeje Germana formují, a na které ve svých článcích upírají pozornost odborníci na sovětskou kinematografii Michail Jampol'skij¹, Oleg Aronson² nebo Jevgenij Margolit³. Během psaní této práce jsem hodně čerpala právě z prací těchto filmových vědců. Přestože se nevěnují analýze přímo stříhové skladby, hodně se zabývají vnitrozáběrovou montáží, která ve filmech Alexeje Germana hraje velkou roli. Vzhledem k důležitosti mizanscény a druhého plánu v Germanových filmech se moje práce bude také organicky více ubírat směrem zkoumání vnitrozáběrové montáže. Nicméně, mezizáběrová skladba a střih mezi scénami nebudou opomenuté.

Alexej German ve svých filmech také velmi specificky pracuje se zvukovou složkou. Zvuk nevyhnutelně ovlivňuje stříhovou skladbu, proto bez analýzy zvukových prostředků jsem se ve své diplomové práci také neobešla. Zvuku v Germanové tvorbě se odborníci nevěnují zvláště, ale rozebírají ho jako další složku celkového režisérského přístupu – zmínuje ho ve svých studiích Michail Jampolskij a tak Jevgenij Margolit. Během této práce jsem se také opírala na dizertaci Agnessy Vever o polyfonii ve filmech Alexeje Germana⁴, kde se zvuková složka podrobně rozebírá. Protože u Germana velkou roli ve zvuku hraje mluvené slovo (je v jeho filmech mnohem výraznější, než hudba), hledala jsem také literární prameny, které zkoumají práci s mluveným slovem ve filmu. Proto ve své práci cituji knihu Michala Chiona *Hlas ve filmu*, i když se autor nevěnuje přímo Germanové tvorbě.

Jediná monografie o Alexeji Jurjeviči Germanovi v dnešním okamžiku je *German* z roku 2021, editovaná kinokritičkou a blízkou kamarádkou Germana L'uboví Arkus. Tato kniha je výběrem esejí a článků o režisérovi, textů samotného Alexeje Germana, rozhovorů s ním, a také archivních dokumentů ohledně jeho filmů. Pro moji práci se tato kniha stala jednou z nejvíc přínosných, protože publikuje texty a dokumenty, které předtím nebylo možné přečíst.

1 JAMPOLSKIJ, Michail: Front i tyl. Kinovědeckije zapiski 2010. № 96, s 98.

2 ARONSON, Oleg. Metakino. Ad Marginem, 2003, s. 106.

3 MARGOLIT, Jevgenij. Prověrka na dorogach. Rossijskij illjuzion. Moskva: Materik, 2003, s 19.

4 VEVER, Agnessa. Variacii na temu polifoničeskoj kartiny mira v tvorčestvě Germana. Kinovědeckije zapiski, № 69, 2004, s 78.

Co se týče metodologie, ve své práci jsem se zaměřila na výše zmíněnou literaturu a samotné filmy. Stříhovou skladbu v tvorbě Alexeje Germana analyzuji komplexně, v kontextu režie, kamerové práce a dramaturgie, protože obzvlášť v případě filmů Germana je stříh úzce spojen s těmito prostředky.

Rozhodla jsem se, že práci rozdělím na kapitoly podle jednotlivých filmů, a ne podle výrazových prvků, které analyzuji. Toto rozhodnutí především přispívá lepší orientaci v práci a umožňuje sledovat vývoj, kterým výrazové prostředky ve filmech prochází. U každého filmu jsem se věnovala tématu těch výrazových prostředků, ovlivňujících stříhovou skladbu, které jsou v daném filmu nevíce příznačné, ačkoliv se můžou opakovat i v jiném filmu. Například, prostředek voiceoveru je společný pro všechny tři analyzované filmy, ale věnuji se mu až v třetí kapitole práce u filmu *Můj přítel Ivan Lapšin*. Také některá témata, jako stříh monologů, jsou přítomné ve více kapitolách.

Přestože se věnuji třem filmům Alexeje Germana zmíněným výše, zmiňuji na začátku také úplně první film, v němž je German označen jako režisér – *Sedmý sputnik*. S tímto filmem nemůžeme počítat jako s autorskou prací Germana, protože ho režíroval spolu s jiným režisérem, ale v kontextu celkového vývoje tvorby režiséra si zaslouží pozornost jako „nulový bod“, z něhož autorský styl Alexeje Germana začíná svoji cestu. Proto tomuto filmu věnuji část své práce.

I. Prověrka osudem

Prověrka osudem, film z roku 1971 se považuje za první film Alexeje Germana. Není ovšem jeho režisérským debutem: v roce 1967 German natočil spolu s, ve své době zkušenějším, režisérem Grigorijem Aronovým film *Sed'moj sputnik* (*Sedmý souputník*). Autorský přínos Germana v tomto filmu je však obtížné posoudit. V kontextu celé tvorby Germana nám však může posloužit jako východisko pro pochopení tvůrčího vývoje autora v souvislosti a v porovnání s jeho dalšími filmy. Proto považuji za přínosné pro kontext autorovy rané mu věnovat několik zmínek.

V podrobné studii *Sedmého sputniku* Michail Jampolskij píše, že tvorba Alexeje Germana je příběhem osvobození kinematografie od zátěže sovětských klišé. *Sedmý sputnik* je filmem, který je prostoupen sovětskými klišé, a tak v podstatě nevybočuje ze sovětské filmové tvorby tohoto období. V první řadě, moralizující existence dobra a zla, které jsou spolu v protikladu. V příběhu bývalého generála a profesora Adamova, jenž po revoluci pracuje pro bolševky, následně je zaját účastníky bílého hnutí a po odmítnutí spolupráce s nimi je zastřelen, je zjevná existence dobra a zla. Jak píše Jampolskij, „...morální opozice, prostupující filmem, ničí ambivalenci chaosu lidského života...“⁵. V takovémto morálním dualismu, jenž je charakteristický pro většinu sovětské kinematografie (proletariát vs. buržoazie ve filmech sovětských montážníků, Rudá armáda vs. Němci ve filmech poválečných režisérů), není místo pro významovou neurčitost, pro onen zmíněný lidský chaos, který bude hlavním zájmem Alexeje Germana v pozdějších filmech.

V *Sedmém souputníku* chybí výrazové prvky, které Alexej German bude používat ve své samostatné tvorbě. Nenajdeme tady výraznou práci s prvním a druhým plánem, pohledy do kamery, příběhové „odbočky“ vedlejších postav a komparzistů. Naopak je zde přítomný obrazový symbolismus, který v pozdější tvorbě Germana není. Projevuje se například v kompozicích záběrů: například když Adamov odchází do zářivého slunečního světla po svém propuštění ze soudu (Obr. 1). Nebo v rekvizitách – Adamov chodí po ulicích Petrohrada s jedinou osobní věcí která mu zbyla ze starého života – starobylými hodinami. Jsou symbolem nenávratné minulosti (Obr. 2). Nakonec je nechává matce svého kamaráda.

Obr. 1. Adamov je osvobozen a odchází



5 JAMPOLSKIJ, Michail: Dějbut. Alexej German v nahale puti. Seans, 2014.

Obr 2. Hodiny Adamova



Střihová skladba se ve filmu *Sedmý souputník* celkově podřizuje charakteru vyprávění a zdá se, že má za úkol jen jasně odvyprávět příběh. Dialogy jsou tu většinou střížené „osmičkou“ a záběry plynule navazují na sebe. Se zoomem, jenž bude výrazným prvkem vnitrozáběrové montáže v *Proverce osudem*, se tu pracuje velmi šetrně. Většina filmu se odehrává ve statických záběrech. Vizuálně pozdější styl Germana tady připomíná jenom několik složitějších mizanscén s vnitrozáběrovou montáží.

Také, podle Jampolského, je zde čitelný prvek, jenž bude German rozvíjet dále, v *Proverce osudem*: pasivita hlavního hrdiny Adamova, jenž sám o sobě říká, že není aktivním účastníkem děje, ale je „sedmým sputnikem“, vtaženým do historických událostí zapříčiněnými většími kosmickými tělesy. Tato pasivita postavy dále pokračuje v tvorbě Alexeje Germana.

Proverka osudem (1971), je prvním samostatným autorským filmem Alexeje Germana. Toto vojenské drama vypráví o partyzánském oddílu kapitána Lokotkova a jeho zajatci, zrádci Lazarevovi, jenž pracoval pro Němce, avšak dobrovolně se k Lokotkově oddílu přidal. Lazarev chce své jméno očistit a vykoupit svou vinu, partyzáni se musí rozhodnout, zda mu věřit či nikoliv.

Co se týče příběhu a režisérského přístupu k tématu, v tomto filmu se German začíná vzdalovat tradiční sovětské poválečné tvorby, která se točí kolem odvahy a hrdinských činů sovětských vojáků (např. filmy *Osud člověka* Sergeje Bondarčuka, *Balada o vojákovu* Grigorije Čuchraje, *...a jitra jsou zde tichá* Stanislava Rostockého a další). Přestože v *Proverce osudem* hrdinský čin nechybí, ukazuje především netypický pohled na „zrádce“, který se rozhodl spolupracovat s nepřítelem. Germanův zájem o člověka a snaha ho ukázat takovým, jaký je, bez zkreslení, je zde v popředí oproti morálnímu dualismu, tak jak je přítomný v *Sedmém souputníku*.

Proverka osudem byla odsouzena a na 15 let zavřena do trezoru. V oficiálním příkazu filmového studia Lenfilm se píše: „Film neodkrývá téma partyzánského boje s okupanty, deheroizuje toto velké národní hnutí“⁶ Tento aspekt „deheroizace“, nebo deromantizace války a hrdinství je zde zásadní a bude se objevovat i v pozdějších Germanových filmech.

I když byla *Proverka osudem* oficiálně sovětskou cenzurou zakázána, je v ní ještě stále cítit ozvěna hlavního proudu sovětské kinematografie tohoto období. Ačkoliv už

6 ARKUS, L'ubov: German. Seans, 2021, s. 215.

v ní není tak silně patrný morální dualismus, prostupující *Sedmým sputnikem*, stále je tu přítomná morální otázka viny a trestu, kterou autor pokládá. Hrdina Lazarev určuje sám svůj morální kompas, když se přidává k partyzánům, ačkoliv ví, že bude potrestán.

Jeho postava ale odpovídá pozdější Germanovské estetice mnohem více, než postava Adamova v *Sedmém souputníku*, především kvůli své existenční pasivitě. Lazarev sám o sobě říká, že je obyčejný člověk, který před válkou „žil jako ostatní“: pracoval jako taxikář, měl manželku, nezajímal se o politiku. K Němcům se přidává jen proto, aby se vyhnul smrti. Na rozdíl od Adamova, nemá Lazarev žádné morální vysvětlení svého činu. Nevyznává žádnou ideologii a jeho rozhodování je řízeno na základě biologické touhy o život. Jampolskij píše: „...tato pasivita dovoluje hrdinovi vstoupit do určitého proudu, jenž ho táhne a dává jeho životu celistvost, ovšem takovou, která se nedá vysvětlit a pochopit jednoduchou logikou“⁷. V pozdějších Germanových filmech podobný diskurs mizí: přestože můžou hrdinové filmů *Dvaceti dní bez války* a *Můj kamarád, Ivan Lapšin*, aktivně jednat, morálně jsou mnohem pasivnější a filozofické otázky si nepokládají.

Také v *Prověrce osudem* si lze všimnout křesťanských motivů, které sovětská kinematografie ve válečných filmech šedesátých a sedmdesátých let často používá⁸. Již samotné příjmení hlavního hrdiny – Lazarev – můžeme vnímat jako symbolické. Jevgenij Margolit píše o Lazarevovi: „Člověk, který se snaží vyhnout fyzické smrti za každou cenu, zjistí, že tato snaha o přežití ho přivádí k duchovnosti – a ta se jeví jako stokrát děsivější“⁹.

Návrat k partyzánům na „opačné straně“ války pro Lazareva znamená návrat k životu, vzkříšení, které vykonává biblický Lazarus. Podobný symbolismus German ve svých pozdějších filmech už nepoužívá. Věci či lidé v jeho tvorbě čím dál tím více spíše „náhodně“ a chaoticky existují, než že by něco symbolizovaly.

Co se stylové roviny filmu týče, v *Prověrce osudem* je zajímavé sledovat metody, které German později bude rozvíjet v *Dvaceti dnech bez války* a *Můj kamarád Iva Lapšin*. Používá tady režisérská a stříhová rozhodnutí, která lze spatřit ve spoustě klasičtějších narativních filmů. Například klasický stříh dialogů „osmičkou“, nebo práce s kamerovou transfokací, v této době velmi populární v sovětské kinematografii. Zároveň jsou zde patrné i výraznější autorské prvky, podle kterých lze bezesbytku rozpoznat Germanův autorský styl.

1. Mluvené slovo: stříh dialogů

Co se mluveného slova obecně týče, platí v Germanových filmech za jeden z nejvýraznějších prostředků, které režisér používá trochu odlišným způsobem, než je tomu v klasickém hraném filmu. Dalo by se říci, že slovo u Alexeje Germana není prostředkem komunikace mezi hrdiny, ale spíše dalším prvkem uměleckého vyjadřování, vedle kamery, scénografie atd.

7 JAMPOLSKIJ, Michail. Něvozmožnost' „prověrki“. Seans, 2013, s 37.

8 Výrazné biblické motivy jsou například vidět ve filmech *Vzestup* (1977) Larisy Šepit'ko, ...*a jitra jsou zde tichá* (1972) Stanislava Rostockého.

9 MARGOLIT, Jevgenij. Proěvrka na dorogach. Rossijskij illjuzion. Moskva: Materik, 2003, s 53.

Lidský hlas je zpravidla ve filmu zvukem, na něhož se přirozeně soustředíme nejvíce – hlas přitahuje pozornost diváckého ucha stejně, jako bere pozornost divákových očí záběr lidské tváře. Michal Chion ve své knize *Hlas ve filmu* píše: „Přítomnost lidského hlasu strukturuje prostor, který ho obsahuje¹⁰“. V klasickém narativním filmu se hlas, jenž je nositelem textu, vždy upravuje také v postprodukcí takovým způsobem, aby byl „divákovi nabídnout jako na talíři“¹¹.

Alexej German se od podobného servírování zvuku odchyluje už v začátku své tvorby, a v pozdějších filmech, které přichází po *Můj přítel Ivan Lapšin*, je způsob použití mluveného slova opravdu radikálně odlišný. V těchto třech dřívějších filmech, kterým se věnují, je tato „radikalnost“ ještě na začátku. Nicméně, tady už se také objevuje snaha Alexeje Germana o zvukovou polyfonii. Dialog mezi dvěma a více postavami často slouží jako hlavní zvuková složka scény, ale je doplněna jinými vrstvami, které slyšíme zároveň: zpěv, zvuky okolí, hlasy jiných postav. Celá zvuková dramaturgie zde vytváří určitou atmosféru, který se často zdá být důležitější, než význam slov.

Například ve scéně, kdy velitel partyzánského oddílu Lokotkov poprvé mluví s hlavním hrdinou Alexandrem Lazarevem, se skoro celý dialog odehrává v jednom záběru – kamerová jízda, odpovídající pomalu jedoucímu vozu v záběru a chůzi hrdinů vedle něj (Obr. 3). V celém tomto filmu mluví postavy nejčastěji za chůze nebo za jízdy, a toto je příznačné i pro pozdější Germanovy filmy: jeho hrdinové jsou stále v pohybu.

V této scéně představuje dialog mezi postavami jednu ze tří zvukových složek, které tvoří monotónní temporytmus scény, spolu se skřípáním vozu a nesrozumitelným tichým zpěvem, nebo spíše bučením jednoho z účastníků oddílu. (Obr. 4).

Obr 3. Dialog dvou hlavních postav



Obr 4. Zpěv vedlejší postavy



10 CHION, Michel. *Hlas ve filmu* 2020. Akademie muzických umění v Praze. s. 23.

11 CHION, Michel. *Hlas ve filmu* 2020. Akademie muzických umění v Praze. s. 23.

Diegetický zpěv, sloužící k vytváření rytmu jako podkresová hudba, je prvek, který se často objevuje v Germanových filmech. Důležité je, že tomuto zpěvu nelze porozumět, i když slova obsahuje. V dalších Germanových filmech se čím dál více objevuje hlas, kterému nelze porozumět: nesrozumitelné mumlání, šepot, kašel, pískání, výkřik. I když takový verbální projev nenese žádný slovesný význam, lidský hlas stejně upoutává pozornost diváckého ucha. Neschopnost mu porozumět občas působí dráždivě, ale plní svoji funkci jako rytmická složka a přispívá k dotváření atmosféry.

Výše zmíněný „zpěv“ jednoho z účastníků partyzánského oddílu je jedním z prvních podobných zvukových projevů v Germanově tvorbě, přičemž jeho důležitost potvrzuje i sám režisér ve svých vzpomínkách na natáčení. Říká, že na začátku natáčení *Prověrky* nemohl ducha tohoto filmu pocítit. „Najednou, když všechno zastlala bíla pléna (mlhy), nějaký Kasach začal zpívat něco tesklivého, někdo řekl „Asiat vyje“, vozy jely v husté mlze, a já poprvé pocítil, že film „jede“. „Vskočil“ jsem do něj, a už byl můj“¹².

Některé dialogy v *Prověrce osudem* jsou řešeny klasickým střihem „osmičkou“, oproti jeho pozdějším filmům. Využití takovéto skladby má bezesporu svůj význam. Tímto způsobem je střihěn pozdější dialog mezi Lazarevem a Lokotkovým (Obr. 5). Zde jsou postavy statické a dialog je také klasicky komponován.

Obr 5. Záběry 1, 2



Význam tohoto jejich rozhovoru je podstatný pro příběh film a German dialogovou scénu záměrně režíruje a střihá takto jednoduše, aby se divák soustředil především na její obsah. Už se zde nevyskytují rušivé elementy v podobě dalších hlasů, pohybu anebo jiných postav v obraze. V pozdějších filmech taková obrazová a zvuková jednoduchost i u významově důležitějších dialogů bude čím dál vzácnější.

2. Střih monologů

Využití monologu je pro Germanovy filmy příznačné: používá je vzácně, ale pracuje s nimi výrazně. Za nejznámější příklad takového monologu v Germanově tvorbě lze zmínit osmiminutovou výpověď kapitána ve vlaku v *Dvaceti dnech bez války*, kterému se budu věnovat v následující kapitole. Nicméně, i v *Prověrce osudem* se objevují podobné, ačkoliv méně výrazné monologové prvky.

Takovým příkladem je scéna v improvizované věznici – budově, kam odvedou Lazareva partyzáni – setkává se s mladým chlapcem, jenž je stejně jako Lazarev

¹² Ljubov' Jurjevna Arkus: German. Seans, 2021, s. 221.

uvězněn partyzány jako zrádce. Ten Lazarevovi vypráví svůj příběh, aniž by se na něj Lazarev sám ptal. Jak píše výše, hlavní postavy u Alexeje Germana jednají zpravidla pasivně, i co se komunikace týče. V *Prověrce osudem* touží mladý vězeň po komunikaci, pochopení nebo i lítosti, hodně vypráví a ptá se Lazareva na jeho život. Nakonec ale dostává od svého společníka jako odpověď jen jedinou větu.

Kontrast v jejich promluvě je navíc podpořen kontrastem pohybů – chlapec se stále pohybuje, je emocionální, krouží kolem Lazareva, zatímco Lazarev zůstává skoro celou dobu nehybný a ke chlapci lhostejný. Tato dialogová scéna se skoro celá odehrává v jednom širším záběru, kde oba vězně vidíme dohromady (Obr. 6). Mizanscéna se obrazově posouvá jen pomocí zoomu a lehkého švenku kamery. V jednom záběru tak můžeme dobře vnímat tento kontrast v jejich chování a jejich vzájemný vztah. Obě postavy jsou tu ve stejné situaci: jsou vězni, ovšem si nejsou vůbec podobné a nejsou si vztahově rovné.

Obr. 6 (A,B). Vnitrozáběrová montáž - zoom



Hrdinové v Germanových filmech obecně často velmi touží promluvit, přičemž příliš nezáleží na tom, kdo je posluchačem - mohl by jím být kdokoliv, „náhodou“ jím je však hlavní hrdina příběhu. Monolog, často osobní a upřímný, patří vždy vedlejším postavám, hlavní hrdinové jsou spíše mediátorem, jehož prostřednictvím jsme jakožto diváci schopni vedlejší postavy slyšet a zažít kousek jejich vedlejšího příběhu. Tyto fragmenty - příběhy jiných lidí, které se na chvíli objeví a pak už se k nim autor nevrací, jsou jedním ze specifických postupů Alexeje Germana a budu se k nim ještě v této práci vracet.

3. Použití transfokace ve vnitrozáběrové montáži

Jedním z výrazných prvků, který odlišuje vnitrozáběrovou montáž *Prověrky osudem* od filmů *Dvacet dnů bez války* a *Můj přítel Ivan Lapšin* je použití kamerového zoomu neboli transfokace.

Scéna se tady docela často začíná detailem, ze kterého kamera pak „odzoomuje“ na celek. Příkladem je scéna v interiéru partyzánské chatky, kde Lokotkov mluví s majorem Pětuškovým. Scéna začíná detailem Pětuškova (Obr. 7 – 1A) a pomocí transfokaci zároveň se švenkem se pak přechází do statického celku a otevírá okolní prostředí (Obr. 7 – 2A).

Obr. 7.

1A



1B



Podobným způsobem je vyřešen začátek scény v exteriéru u silnice, kdy dochází k samotné „prověrce“ Lazareva. Scéna začíná statickým záběrem na prázdnou silnici (Obr. 8 – 1A), pak se pomoci zoomu (oddalování) a švenku přechází na tři postavy, schované za kopcem (Obr. 8 – 1B). Až postava Solomina začne mluvit k Lazarevovi, kamera se pomoci tranfokace přiblíží, aby v záběru zůstali jen dvě postavy, které jsou pro daný okamžik důležité (Obr. 8 – 1C). Až dialog skončí, záběr se zase vrátí na celek se stejnou kompozicí jako předtím. (Obr. 8 – 1D).

Obr. 8

1A. Prázdná silnice



1B. Partyzáni schovani za kopcem.



1C. Solomin a Lazarev mluvi spolu



1D. Návrat k celku.



Tady vnitrozáběrová montáž se tvoří jenom pomoci kamery. Přestože volba kamery bude hrát velkou roli v *Dvaceti dnech bez války*, o čemž píšu v následující kapitole, v pozdějších filmech Germana se mizanscéna bude více řídit pohybem herců.

Ve výše zmíněné scéně vnitrozáběrová skladba se podřizuje logice děje. Začíná silnicí, která je pro postavy důležitá, a kterou sledují. Pak ukáže všechny postavy, kteří budou ve scéně hrát. Když mezi Solominým a Lazarevým začne osobní dialog, kamera

„odřízne“ nepotřebnou pro tento dialog třetí postavu. Záběry tady v podstatě slouží stavebními prvky pro příběh. V následujících filmech Alexeje Germana příběhová linka bude čím dál více odstupovat do pozadí a nebude se tolik podporovat výrazovými prostředky.

Prověrka osudem je z většiny natočena na dlouhé sklo a často využívá detailů, při kterých se prostředí kolem abstrahuje a neukazuje se jako důležité (Obr. 25).

Obr. 9. Příklad použití detailu



Trvání podobných blízkých záběrů je přirozeně kratší, než celků, a kamera na nich nezůstává dlouho – buď švenkuje jinam, „odzoomuje“ na širší záběr, anebo je přechod vyřešen stříhem – většinou, když se jedná o protipohled postavy nebo časový skok. Kvůli použití detailů a rychlé změny v záběru pomoci švenku se rytmus filmu celkově zdá být docela dynamický.

Vnitrozáběrová montáž tu často zaměňuje stříhové sekvence - například na začátku filmu, kdy v mizanscéně vidíme Němci hnát do vagonu krávy (Obr 10).

Obr. 10. Vnitrozáběrová montáž na začátku filmu



V této scéně je spousta detailů – kravská těla, ruce a obličej Němců. Místo toho, aby se ukázali jako samostatné záběry ve střihu, German volí dlouhou kamerovou jízdu se švenky, kdy kamera na jednotlivé detaily přeostruje.

II. Dvacet dní bez války

Dvacet dní bez války je třetím filmem v režii Alexeje Germana a stejně jako *Prověrka osudem* se zabývá tématem člověka ve válce. Film podle předlohy Konstantina Simonova se zdá být vyčerpávající reakcí režiséra na toto téma, protože ve své pozdější tvorbě se už k Velké vlastenecké válce nevrací.

Dvacet dní bez války vypráví o válečném novináři Lopatinovi, jenž dostane roku 1943 dovolenou a jede z fronty do Taškentu těsně před Silvestrem. Film zobrazuje válku v tomto období jako rutinu, z níž je hlavní hrdina unaven, ale zároveň si na ní zvykl. Už zde není příliš místa pro strach ani hrdinství – válka je nevyhnutelným osudem, práci s placenou dovolenou, a stala se součástí běžného života s tradiční oslavou svátků, s atrakcemi a obyčejnostmi mezilidských vztahů.

V *Dvaceti dnech bez války* říká postava režiséra, jenž točí válečný film v Taškentu, hlavnímu hrdinovi: „Bez hrdinského činu žádný film nevznikne“. V kontextu sovětského filmu se toto tvrzení zdá být poměrně pravdivé – soudobé filmy o druhé světové válce bez válečného dění a hrdinských činů skoro neexistovaly. Například předchozí Germanova *Prověrka osudem* se bez hrdinského činu také neobešla. *Dvacet dní bez války* se naopak snaží vyprávět o každodennosti války bez dramatizace. Příběh filmu, práce kamery a také střihová skladba: všechny tyto výrazové prostředky zde podporují snahu ukázat „pravdivé“ vnímání války bez zbytečné romantizace.

Válečná fronta je tu ukázána pouze třikrát – na začátku před dovolenou Lopatina, uprostřed filmu v podobě vzpomínky a na konci, když se Lopatin vrací do války z dovolené. Válka tak dramaturgicky rámuje příběh filmu, přestože se jeho naprostá většina odehrává v týlu, zdá se tak, že z války není útěku. I předsilvestrovský život obyčejných lidí v Taškentu je otráven válkou jako jedem. Ve městě se natáčí válečný film, lidi se Lopatinova vyptávají na jeho válečné zkušenosti, v továrně před dělníky musí Lopatin přednést motivační řeč. Nechtěně se tak ocitá opět na frontě.

O *Dvaceti dnech bez války* Michail Jampolskij píše, že je to první opravdu „Germanův“ film, kde se jeho poetika projevuje v plné míře. Jestliže v *Prověrce osudem* režisér ještě hledá svoji cestu, v tomto filmu už ji v podstatě našel¹³.

1. Volba kamery a fragmentární styl vyprávění

Film má velmi osobitou kameru v rukou kameramana Valerije Fedosova, jenž bude spolupracovat s Germanem i na filmu *Můj kamarád Ivan Lapšin*. Kamerová práce v *Dvaceti dnech bez války* se dost liší od statické a přesné kamery v *Prověrce*: je často

13 JAMPOLSKIJ, Michalij. Front i tyl. Kinovědčeskije zapiski 2010. № 96, s 102.

ruční a roztřesená, nebojí se ztratit ostrost a nechává objekt svého zájmu vyklouznout ze svého obzoru, aniž by ho precizně sledovala.

Exemplárním příkladem této metody je například scéna příjezdu Lopatina do Taškentu, kdy hrdina vystupuje z vlaku a jde spolu s jinými spolucestujícími peronem. Kamera tady nezůstane s hlavním hrdinou v průběhu celé scény – dostává se k jiným lidem, náhodným kolemjdoucím a hrdina se tak na určitou chvíli dostává mimo její obzor (Obr. 11). Chvíli se kamera pohybuje před Lopatinem a sleduje jeho tvář (A). Pak se ovšem hrdina pozastaví a nakloní se, a zmizí tak z obzoru kamery. Kamera na Lopatina nepočká, hned si spatřuje další cíl - mladého chlapce, švenkne, a chvíli je upoutána na něj (B). Lopatin se ocitá někde v pozadí a pohled kamery nezastupuje jeho pohled a ani o to nesnaží.

Obr. 11. Scéna na peroně - jeden záběr se švenkem

A



B



Stejně tak za chvíli, když je kamera opět s Lopatinem, vlak vypouští páru, která obraz zcela překrývá. Kamera tak ztrácí Lopatina a vybírá si nejbližší viditelný cíl – dvě ženy v šátcích (Obr. 12).

Obr. 12. Scéna na peroně, jeden záběr.

A. Kamera sleduje Lopatina



B. Pára z vlaku zaplňuje záběr.



C. Lopatin je v druhém plánu, kamera sleduje dvě ženy.



Michail Jampolskij o této scéně píše: „Kamera se chová tak, jako by byla autonomní vůči hrdinovi vyprávění, sama volí, kam se dívat, a není schopná vybírat, podřizuje se objevujícím se a mizejícím náhodným přítomným figurám. Jakoby sledovala každého kolemjdoucího, jenž se dostal do jejího obzoru, absolutně není selektivní, a v tomto smyslu je absolutně pasivní“¹⁴.

Dalo by se říci, že selekce postav se zde odvíjí spíše od stříhové skladby, než od kamerové práce. Ačkoliv se kamera zajímá prakticky o každého, sem a tam volně švenkuje mezi lidmi a k hlavnímu hrdinovi se často vztahuje nedbale (ztrácí jej z obzoru, aniž by to mělo vadit), směr jejího pohledu je přitom občas upraven stříhem. Střih nás buď vrací k Lopatinovi (kterého kamera před chvílí opustila), anebo diváku nabízí nějakou novou objevivší se tvář. A tak první postava, kterou ve scéně na peronu sledujeme, je mladá dívka (Obr. 13), její volba není v tomto případě určena

¹⁴ JAMPOLSKIJ, Michalj. Front i tyl. Kinovědčeskije zapiski 2010. № 96, s 114.

kamerou, nýbrž stříhem – není součástí mizanscény, není „nalezena“ pomocí švenku z jiné postavy – je to samostatný záběr, stříhem přidaný do scény a stříhem ukončený.

Obr. 13. Dívka na peroně zvolená stříhem



Podobný princip vyprávění lze v jeho začátcích spatřit už v *Prověrce osudem*, kde se také často kamera „odbočí“ od hlavních hrdinů ve prospěch jiných, méně důležitých pro příběh, kteří se objeví jen v této konkrétní scéně a zase zmizí – je tomu tak například ve scéně, kdy partyzáni a obyvatelé vesnice odchází před Němci. Kamera je statická, před ní projde spousta lidí, každý se svými věcmi. Pozornost kamery přitáhne žena s ikonou – pohled kamery ji sleduje a švenkuje na ženin pohyb, nechávající ikonu u stromu (Obr. 14).

Obr. 14. Švenk od jdoucích lidí na ženu s ikonou

A



B



Takovéto „lidské detaily“, odehrávající se zpravidla v druhém plánu (jak v druhém plánu obrazu tak i v pozadí z hlediska vyprávění) jsou význačným dramaturgickým prvkem Germanových filmů a budou se v jeho filmech čím dál tím výrazněji objevovat. Spočívají nejen ve „vybíravé“ kameře, ale v celkovém režisérově autorském přístupu. Germana zajímají i ty nejvšednější lidské příběhy a detaily, na nichž film staví. K jeho režisérskému přístupu ke komparzu zmiňuje, mimo jiné, herečka Ludmila Gurčenková, která ztvárnila v *Dvaceti dnech* postavu Niny Nikolajevny: „Veškerý komparz on (German) připravoval a prohlížel vždy sám, všechny obličejy znal, každému vybíral individuální kostým. Občas kvůli tváři, která jej něčím ohromila, mohl změnit scénu anebo vymyslet novou“¹⁵. Zájem režiséra o jednotlivé lidské charaktery se tak odráží v celkovém stylu vyprávění.

¹⁵ GURČENKO, Ljudmila: *Aplodismenty*. Moskva: Centrpoligraf, 1996, s, 206.

Je nutné zmínit, že „náhodní“ lidé na peronu ve zmíněné scéně mohou a nemusí být hlavním hrdinou Lopatinem vnímány. Jak už bylo řečeno, tyto lidské detaily mohou existovat kvůli zájmu kamery nebo střihu, aniž by byli ukázány z pohledu Lopatina. Tak je tomu na začátku scény na peronu - viz obr. 4, v němž, zrovna když kamera sleduje chlapce, Lopatin jej nemůže vidět, protože se sklání. Kamera je tak často jediným pozorovatelem lidí daného okolí.

Tento „volný pohled“ kamery ale není nutně pravidlem: ve filmu se také objevují detaily, které kolem sebe vnímá hlavní hrdina. V takových případech jsou situace často vyřešené střihem pohledu hrdiny na objekt jeho zájmu. Například, ve stejné scéně na peronu, spolucestující Lopatina, mladý pilot, se setkává se svojí maminkou. Toto setkání je střihem propojeno s pohledem hlavního hrdiny, tudíž v tomto případě je pozorovatelem kamera a hlavní hrdina zároveň (Obr. 15).

Obr. 15. Dva záběry

1



2



Obecně v Dvaceti dnech bez války se střih používá, když je nejlepším a nejjednodušším řešením pro přenesení emocí z jednoho záběru na druhý, nejčastěji v případě pohledu hlavního hrdiny na objekt jeho zájmu. Kromě výše zmíněné situace na nádraží je tomu tak například v momentě prvního očního kontaktu Lopatina a Niny ve vlaku (Obr. 16).

Obr. 16. Pohled a protipohled (dva záběry)



Co se týče výše zmíněných „mikro-příběhů“, ty se ale nejčastěji objeví bez stříhu na Lopatinův pohled a v podstatě existují paralelně k jeho lince. A to nejen v krátkých detailech, ale i v delších fragmentech. Například, ve scéně procházky po Taškentu, když Nina Nikolajevna odběhne a Lopatin na ni zůstává čekat venku.

Kamera zde na začátku sleduje Ninu, pak ale ji nechá odejít ze záběru ve prospěch přijíždějícího auta a dvou neznámých vojáků. Starší voják si přidělává bradu Dědy Mráze, bere pytel a odchází do budovy, která je buď školou nebo dětským domovem (Obr. 17). Opět se zdá, že volba objektu zájmu vyprávění je náhodná a podléhá kameře, jde však o složitě režirovanou mizanscenu, jež se za náhodnou spíše „maskuje“. Tento fragment není střižen na Lopatinův pohled, sám hrdina také není v záběru, můžeme však připustit, že je pozorovatelem spolu s námi, jelikož víme, že stojí přímo vedle té situace a čeká na Ninu.

Malá scéna s vojáky k ději nijak nepřispívá, zato divákovi přibližuje atmosféru předsilvestrovského jižního města v období války, kde je místo sněhu špína a roli kouzelných postav hrají vojáci. Tady atmosféra hraje důležitější roli, než hlavní linka příběhu: tento princip vyprávění se pak plně projeví ve filmu *Můj přítel Ivan Lapšin*.

Obr 17. Vnitrozáběrová montáž + stříh



1 A. Nina odchází od Lopatina, kamera ji sleduje.



1 B. Kamera se zastaví na autě, nechává Ninu zmizet.



2 A. Voják si nasadí bradku, odchází, kamera ho sleduje.



2 B. Kamera švenkne nahoru na dítě v okně Budovy.

Ve *Dvaceti dnech bez války* zaujmají lidé kolem hlavních postav mnohem větší filmový prostor, než v *Prověrce osudem*. Koexistují spolu s postavami „hlavního“ příběhu, a přitom prožívají každý něco svého. O takovém dramaturgickém principu režisérovi vyprávěn se mnohdy mluví jako o vizuální polyfonii, neboť v něm všichni hrdinové rytmicky a emocionálně spolupůsobí a společně skládají mnohvrstevnou

strukturu filmu¹⁶. K polyfonickému znění Germanových filmů se budu vracet v kapitole o filmu *Můj přítel Ivan Lapšin*.

Zdá se, že tyto mikro-příběhy, které se ve filmu objevují stejně jako „náhodné“ detaily, které „volí“ kamera, rozptylují pozornost diváka, upoutávají na sebe přílišnou pozornost a příběh nikam neposouvají. Splňují ale jiný účel – ukazují fragmentárnost, neúplnost reality uprostřed války. Stejně tak, jako mladý pilot ve vlaku nemůže verbálně popsat svoji zkušenost s válkou civilním obyvatelům („Já sem – on tam, já sem – on zase tam...“), film není schopen pravdivě a úplně předat divákům toto traumatické období.

Tato záměrná fragmentárnost je zcela patrná ve výše zmíněné scéně s vojáky. Slyšíme kousek jejich rozhovoru – starší voják nadává mladšímu, - ale bez kontextu nejsme schopni pochopit důvod ani téma rozhovoru. Podobnou neúplnost vnímání přibližuje divákovi zachycení života jiných lidí – například kolemjdoucích, které vnímáme také jenom ve fragmentech a nikdy je nemůžeme zcela pochopit. Podle Jampolského je fragmentární realita v podání Germana chaotická, náhodná a nemá centrum¹⁷. Je to posttraumatický, válkou zničený život, v němž není možné vyprávět souvislý příběh.

Alexei German zřejmě vypráví o válce tímto stylem i z dalšího důvodu – nebyl jejím přímým účastníkem ani svědkem, narodil se v roce 1938 a o válce věděl jen prostřednictvím vzpomínek příbuzných, válečné kroniky, filmů a knih. Uvědomuje si, že i jeho vnímání tohoto období je deformováno a nemůže být objektivní. Právě proto si dobrovolně vzdává způsobu vyprávět o válce v její úplnosti a volí fragmentárnost, která, jak se nakonec zdá, odpovídá realitě mnohem více, protože je upřímnější ve způsobu vyprávění.

V neposlední řadě, sám film je vyprávěn jako Lopatina vzpomínka na období války – od začátku vystupuje jako vypravěč příběhu, fragmentárnost filmového vyprávění tak koresponduje se způsobem, jakým se nám obvykle vyjevují vzpomínky. A tak divák příběh vnímá prostřednictvím několika diskursivních vrstev – autora předlohy Konstantina Simonova, jeho hrdiny Lopatina a autora filmu Alexeje Germana. A na konec i prostřednictvím divákova subjektivního způsobu vnímání.

Tato subjektivita a fragmentárnost charakteristická pro paměť je ve filmu zdůrazněna nejen vizuálním stylem, ale i vyprávěním. Film začíná scénou na pobřeží, přičemž ve voiceoveru zní: „Čert ví“, myslel si pak Lopatin, „proč vzpomínáme na toto a ne na jiné?“. Jako film-vzpomínka *Dvacet dnů bez války* má volnější strukturu, než *Prověrka osudem*. Linearita tu odchází na druhý plán a vyprávění přijímá vlastnosti lidské paměti. Toto Germanovi jako režisérovi dovoluje neřídít se tolik příběhem filmu, jako v *Prověrce*, ale pracovat volněji s časem uvnitř jednotlivých scén a také jejich pořadím.

Ve filmu autor dále pracuje s tématem neschopnosti mluvit o válce. Lopatin ve filmových ateliérech v Taškentu navštíví natáčení válečného filmu podle své předlohy

16 VEVER, Agnessa. Variacii na tému polifoničeskij kartiny mira v tvorčestvė Germana. Kinovědčeskije zapiski, № 69, 2004, s 79.

17 JAMPOLSKIJ, Michalij. Front i tyl. Kinovědčeskije zapiski 2010. № 96, s 116.

a konzultuje s filmovým režisérem. Nabývá dojmu, že film zkresluje realitu, a marně se snaží přidat příběhu určitou pravdivost – přitom se však noří do nejmenších detailů, které na frontě vypadaly jinak: „U vás jsou všichni oblečeni jako ze škatulky. A helmy se nenosily od rána do večera...“ Jampolskij o tom píše: „Když se zkušenost stává nevyjádřitelnou, realita neumí jiný jazyk, kromě jazyka uměleckosti, jenž nevyhnutelně proměňuje trauma mlčení do falešné řeči“¹⁸. Jinými slovy, problém není ve faktických nepřesnostech, které filmový režisér nevidí, protože se války nezúčastnil, ale v celkové nemožnosti přeložení světa války (reality) do světa míru (umění).

Navíc také, populární umění té doby většinou nemělo přesně odrážet válečnou realitu, ani ji reflektovat. Naopak, nabízelo z ní útek:

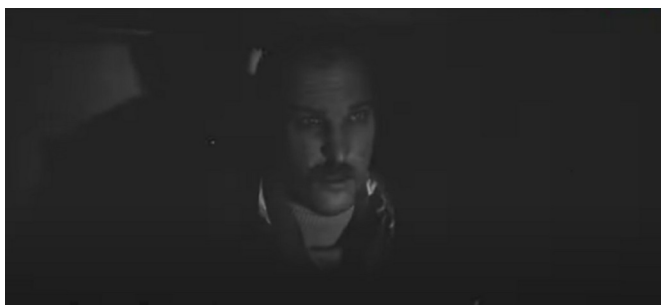
„ - A co lidé – chodí do divadla?

- Chodí. Celé noci stojí (ve frontě), celé týdny se připravují. Vždyť co je čeká doma, však chápete. A tu je zářivé světlo, závěsy – jako před válkou“, - říká o této eskapistické funkci divadelní kostymérka Nina Nikolajevna.

2. Střih monologů

Do filmu *Dvacet dní bez války* patří asi nejznámější monolog v rané tvorbě Alexeje Germana – zpověď kapitána, Lopatinova spolucestujícího ve vlaku, ztvárněného Alexejem Petrenkem. Tato scéna působí ve filmu velmi netradičně – celý osmiminutový monolog se odehrává v jednom záběru - na tváři vyprávějího kapitána. Střihne se tu jen jednou – na průvodčího, který přináší čaj a vyruší kapitána. Pak se zase obraz vrací ke kapitánovi do stejného záběru. Není zde jediný střih na jeho společníka Lopatina, který jej poslouchá. Žádná vizuální anebo akustická reakce. Kapitán je ve svém trápení v podstatě sám (Obr. 18)

Obr. 18. Monolog ve vlaku.



V tomto monologu rozvíjí Alexej German principy, které se již předtím objevily v *Prověrce osudem* (viz kapitola *Prověrka osudem: střih monologů*). Hlavní hrdina je zde opět komunikačně velmi pasivní a slouží jako mediátor monologu vedlejšího hrdiny. Tentokrát je však přístup k monologu mnohem radikálnější – hlavního hrdinu tady nevidíme vůbec a celý prostor je ponechán kapitánovi. Je pozoruhodné, že rozhodnutí v tomto monologu nestříhat vůbec bylo učiněno ještě, podle slov Germana, před natáčením, a podle tohoto předpokladu volil i herce: „... jestli může vydržet na

18 JAMPOLSKIJ, Michail. Front i tyl. Kinovědeckije zapiski 2010. № 96., s 120

plátně monolog v délce tři sta metrů? Jestli může donutit lidi, aby ho poslouchali ne třicet, ale tři sta metrů, existovat v takové délce a nebýt nudným, ne omrzet v jediném detailu? Ne každý velmi dobrý herec to umí. Alexej Petrenko to uměl. Ve filmu má nejdelší monolog, v němž jeho postava, vojenský pilot, vášnivý člověk, a také nešťastný, je zároveň ubohým a nebezpečným, a zároveň je velký lakomec. Takto jsme to zkoušeli: jeden záběr – tři sta metrů. A zkouška nás přesvědčila¹⁹.

Délka jednotlivých scén také může souviset s žánrem filmu jako vzpomínky. Možnost pracovat nelineárně a fragmentárně Germanovi také dovoluje volněji pracovat s časem jednotlivých scén. Některé situace, jak tento monolog, hrdina evidentně pamatuje do detailů, velmi přesně a v plné délce. Jiné zas jsou více fragmentární a proto jsou i více postříhané do jednotlivých detailů – jako třeba chůze peronem.

2. Hudební dramaturgie a střih

Film *Dvacet dní bez války* obsahuje také pozoruhodné použití diegetické a nediegetické hudby ve vztahu ke střihové skladbě.

Jak píše výše, s nediegetickou hudbou Alexej German ve svých filmech skoro nikdy nepracuje. Není to ovšem nějaké apriorní odmítání hudby – jak říkal sám režisér, toto rozhodnutí vycházelo z potřeb samotného filmového materiálu. Použití nediegetické hudby je zase stylovým prvkem, cestou k romantizaci tématu, kterému se German chtěl vyhnout. Proto, i když do filmu zkoušel angažovat hudební skladatele, nakonec se myšlenky o komponované hudbě vzdal. „Tváře tohoto filmu jsou jeho hudbou. V *Dvaceti dnech bez války* by hudba byla katastrofou. Zesilovat opravdové trápení není nutné. Když pohřbíváme blízkého člověka, nepotřebujeme orchestr. Nepotřebujeme dopingy, abychom po něm truchlili²⁰.”

Diegetická hudba – slavnostní, vojenská, orchestrální - se v *Dvaceti dnech bez války* několikrát objevuje jako kontrapunkt k celkovému vyznění filmu. Pochod „Svätá válka“ zní ve scéně v továrně, veselá orchestrální hudba doplňuje tanec chlapů v divadle, zpívání sentimentální vojenské písně „Tam, daleko za řekou“ se odehrává během natáčení válečného filmu. Hudební elementy se tu vždy objevují v souvislosti se snahou vytvořit zkreslený obraz reality, přepracovat ji pomocí ideologie. Hudba je právě tím, co má za účel emočně pozdvihnout, motivovat lidi, hudba, která romantizuje boj a přispívá k vytváření mytologického obrazu války, což je opakem toho, jak válku vnímá Lopatin a jak o ní chce vyprávět German.

Když však ve filmu zní takováto slavnostní hudba, záměrně „mytologizující“ realitu, často je ukončena na nevhodném místě a obrazově je scéna ostře střižená do kontrastního prostředí anebo akci. Takovým příkladem je přechod mezi scénami s natáčením filmu a továrnou (Obr. 19).

Ve filmových ateliérech se natáčí scéna, ve které dítě zpívá sovětskou vojenskou píseň „Tam, daleko za řekou“, Lopatin a režisér filmu to pozorují (Obr. 19 - 1). K dítěti se postupně přidávají další hlasy, zpívá menší sbor. Najednou je tato vážná atmosféra střižena v půlce sloky, tam, kde se to rytmicky nehodí – střih má na tuto

19 GERMAN, Alexej. Pravda – ne schodstvo, a otkrytije. Iskusstvo kino 2001, № 12, s 56.

20 GERMAN, Alexej. Pravda – ne schodstvo, a otkrytije. Iskusstvo kino 2001, № 12, s 60.

nedokončenost upozornit. Střihne se do realistických zvuků venkovního prostředí a šedivého zakouřeného exteriéru továrny (Obr. 19 - 2). German vytváří srážku těchto dvou scén – akustickou a vizuální. Takovým střihem se romantický efekt písně úplně shazuje.

Obr 19. Přejít mezi scénami.

1.



2.



Takováto střihová skladba zesiluje celkové vyznění filmu, o které se German podle vlastních slov snažil: ukázat zbytečnost heroizace války, odhalit její skutečné, rutinní prvky, které se ve filmech moc neukazují.

V této scéně k tomuto záměru přispívá i specifická kompozice záběru. Celá scéna se odehrává v jednom záběru, kdy kamera sleduje režiséra, jenž se během zpěvu přiblíží k Lopatinovi a spolu s ním mlčky pozoruje natáčení. Vidíme je oba v prvním plánu zezadu, v tmavých siluetách, kontrastujících s dramaticky osvětleným filmovým placem v druhém plánu. Plac a zpívající lidé jsou upozaděni. Jako diváci se soustředíme na Lopatina a režiséra, kteří se dívají na natáčenou scénu. Kompozice nám umožňuje pozorovat Lopatina a zároveň to, co Lopatin pozoruje. Je reálným svědkem války - reality, a také je svědkem toho, jak se umělecky deformuje.

Podobným způsobem je ztvárněn přechod z továrny do další scény v divadle. Scéna v továrně končí odchodem dělníků a Lopatina, zatímco malý orchestr hraje „Svatou válku“. Kamera, sledující Lopatina, se na hudebnících zastaví a postupně v detailu ukazuje každého z nich (Obr. 20 - 1.). Najednou se hudba ostře upne v přechodu do další scény – do zákulisí divadla, kde se skupinka mladých chlapců kupí u zrcadla, směje se a baví se mezi sebou (Obr. 20 - 2). Opět je zde použit přechod do kontrastní nálady, který shazuje slavnostní pocit z předchozí scény.

Obr. 20. Přejít mezi scénami

1.



2.



Během práce nad filmem *Dvaceti dní bez války* studoval Alexej German, dle vlastních slov, velké množství válečných kronik, dokumentů, hovořil s účastníky druhé světové války, kterým byl mimo jiné autor předlohy Konstantin Simonov a hlavní herec Jurij Nikulin. Snažil se ve filmu přiblížit pocit válečného období, ačkoliv ho sám nepoznal přímo. Kronika pro něj byla jedním ze základních zdrojů inspirace, a sám výsledný film občas svým způsobem připomíná kroniku - absencí romantizace, „nevýraznou“, nebo spíše přirozenou prací herců a neherců, ruční kamerou, která se v určitých momentech chová jako reportážní a vybírá momenty, které ji zajímají.

Nicméně sám German se vůči porovnání s válečnou kronikou vymezuje. Říká, že kronika může deformovat mnohem rafinovaněji a propracovaněji, než jakýkoliv film, „protože jsme připraveni ji věřit od začátku“²¹. Ve své snaze o pravdu se German zaměřuje na hranou tvorbu, která může být paradoxně pravdivější než dokument anebo kronika. V jeho filmech je vždy přítomný velmi výrazný autorský pohled, který, jak jsem psala výše, může být na první pohled pečlivě schovaný, avšak díky tomu naopak ještě více filmem prostupuje.

Kamera je tu na rozdíl od dokumentární kroniky velmi promyšlená, hlavní role ztvárňují známí herci a také stříhová skladba je zde odlišná - nejsou zde přítomny montážní série kratších záběrů, jak je tomu často v kronice. „Naopak, film je natočen ve velmi dlouhých, až příliš dlouhých plánech. Stříhová skladba filmu je značně rozvleklá. V místě, kde je obvykle zapotřebí použít pět metrů (filmu -), dávali jsme patnáct. A vůbec, stříhali jsme podle principu: tři metry - dlouze, pět - není možné, osm - akorát. Tato rozvleklost také vytváří podvědomý hudební rytmus filmu“.²²

Považuji za pozoruhodné, že *Dvacet dní bez války* se mi osobně, v době, v níž jsme si již jako diváci zvykli na rychlejší tempo filmů, nezdá být stříhově „rozvleklým“ filmem. Je pravda, že v některých momentech filmu je absence včasného stříhu velmi výrazná - například, v již zmíněných monolozích postav (kapitán ve vlaku, žena s hodinami atd.), kde se velmi dlouho setrvává na detailu jedné postavy. Také v porovnání s dalším Germanovým filmem, *Můj přítel Ivan Lapšin, Dvacet dní bez války* má klidnější tempo - a obecně, režisérovy filmy se pocitově jeví čím dál tím rychlejší.

Co se týče celkového rytmu filmu, jen vzácně v něm najdeme místa pauzy nebo zastavení - skoro vždy se kolem Lopatina něco děje, mizanscéna se často rychle mění, film je zaplněn tvářemi lidí a slovy, a proto se stříhová skladba nezdá být „pomalou“, i když fakticky mohou být záběry až příliš dlouhé.

„Podvědomý hudební rytmus“, o němž mluví German je však v některých scénách patrný právě díky šetrnému stříhu a práci s kamerou. Například tomu tak je v poměrně dlouhé, ale stříhově minimalistické scéně odjezdu Lopatina z Taškentu. Diegetická hudba na začátku - slavnostní vojenský orchestr na peronu otevírá scénu a udává ji určitý rytmus, slavnostní a veselý. Slouží ale spíše jako kontrapunkt, jelikož celková nálada scény zdaleka hudbě neodpovídá. Náladově je tu spíše přítomný smutek, jenž je vyjádřen nikoliv hudbou, ale kamerou, hereckou prací a stříhem.

21 GERMAN, Alexej. Pravda – ně schodstvo, a otkrytije. Iskusstvo kino. 2001. № 12, s 48.

22 GERMAN, Alexej. Pravda – ně schodstvo, a otkrytije. Iskusstvo kino. 2001. № 12.

Scéna se skládá pouze z několika záběrů (Obr. 21): 1) pohled Lopatina z vlaku na běžícího kamaráda za vlakem Vjačeslava; 2) Lopatin v obklopení dalších vojáků ve vlaku; 3) pohled z vlaku - dívka, běžící za vlakem. Když hudba ustoupí, jsou přidány ještě dva záběry: 1) záběr na Lopatina zevnitř vlaku, jenž se dívá do okna a 2) panorama nádraží, poslední Lopatinův pohled na Taškent (Obr 22).

Obr 21. Scéna odjezdu, začátek.

1



2



3



4



Tato scéna je téměř celá natočena z pohledu hlavního hrdiny a každý ze čtyř záběrů je obsahově velmi čitelný. Běžící za vlakem Vjačeslav se dívá přímo do kamery a obrací se k Lopatinovi. Zde ještě pokračuje hudba orchestru, k ní se přidává pohyb kamery spolu s pohybem vlaků a lidí běžících za vlakem – nejdříve Vjačeslav, pak neznámá dívka. Spolu s jejím záběrem hudba končí a ve dvou posledních záběrech scény slyšíme jen rytmický zvuk postupně se zrychlujícího vlaku a jako poslední tečku – dlouhé houkání, které je náhle přerušeno stříhem do jiné scény – už jsme na frontě.

Posledním záběrem před frontou je panorama nádraží (Obr. 21), Tento záběr působí jako nejdelší ve scéně, i když fakticky takovým není – jeho zvuková a obrazová jednoduchost dovolují jeho délku více pocítit. Tento záběr je střížen na Lopatinův pohled, a také obsahuje symbolickou rovinu – jako poslední věc vidí Lopatin v Taškentě sanitární vlak, jenž předznamenává válečné utrpení. Zároveň záběr trvá tak dlouho, jako by chtěl hrdina v tomto posledním momentě míru zůstat co nejdéle.

Obr 22.



„Když kameraman Valerij Fedosov tuto scénu natáčel, chodil jsem vedle něj a mumlal mu do ucha, aby vytvořil pocit rytmu: ahoj, strojvedoucí, ahoj, vlaku, ahojte, kluci, ahoj, kamione, ahoj, dívko...“²³, píše German o natáčení scény odjezdu.

Ve střížně byl tento vnitrozáběrový rytmus upraven stříhem a podpořen hudbou, která byla ale záměrně použita jako kontrapunktní složka.

III. Můj přítel Ivan Lapšin.

Stejně jako *Dvacet dní bez války* i následující film Alexeje Germana, *Můj přítel Ivan Lapšin*, je filmem-vzpomínkou s voiceoverem hrdiny, vyprávějícím příběh. Opět se jedná o film natočený dle literární předlohy – tentokrát je jejím autorem otec režiséra, Jurij Pavlovič German. Je to také opět filmem zpracovávající minulost - vypráví o období z roku 1934. Veškerý děj se tak odehrává ještě před narozením režiséra. Volba filmové formy, založené na vzpomínce, zde odpovídá i autorskému stylu – opět značně fragmentárnímu a kamerově a režisérsky ještě volnějším.

Film vypráví o náčelníku kriminální služby městečka Unčansk Ivanu Lapšinovi, jenž se zabývá vyšetřováním vražd bandy Solovjeva. Tato investigativní linie je však upozaděná – hlavní linkou filmu je všední život v Unčansku a vztahový trojúhelník Lapšina, jeho kamaráda Chanina a herečky Nataši Adašové.

1. Vztah mezi prvním a druhým plány

Ve snímku *Můj přítel Ivan Lapšin* působí prostor kolem postav mnohem zhustěněji, než ve dvou předchozích filmech Alexeje Germana. Jakoby si režisér vědomě volil čím dál menší a tísnivější místo děje svých příběhů.

Prověrka osudem se nejčastěji odehrává v exteriéru - v lese nebo v polích. *Dvacet dní bez války* se odehrává nejvíce v ulicích Taškentu, méně - v bytech či v zákulisích divadla a filmu. V *Můj přítel Ivan Lapšin* se prostor zužuje do úzkostných chodeb komunálních bytů, které se celé vejdou do jednoho záběru a kde se odehrává větší část filmu, respektive nejpodstatnější lidské momenty, jako vyznání lásky nebo pokus o sebevraždu. V tomto malém interiéru, nabitém obyvateli, pracuje Alexej German s druhým plánem mnohem více a přirozeněji, než předtím, což ovlivňuje i stříhovou skladbu.

23 ARKUS, Ljubov'. German. Seans, 2021, s. 189.

„...pozadí se stává druhým plánem jen v tom případě, když vstupuje do významového vztahu s prvním plánem“²⁴ píše Jevgenij Margolit o rozdílu mezi druhým plánem a pozadím v kinematografii. U Alexeje Germana první a druhý plán stále spolupůsobí a vytváří nerozdělitelný časoprostor.

Tento vztah mezi prvním a druhým plánem však u Germana prochází vývojem, což se v první řadě projevuje ve vztahu k filmovému ději. Druhý plán - na první pohled nevýznamné detaily, lidé, kteří nemají vliv na hlavní linku příběhu - zabírají čím dál více prostoru, jak vizuálně, tak příběhově.

Margolit píše, že v *Prověrce osudem* už je také přítomný bohatý druhý plán, který je ale ideálně v rovnováze s hlavní akční linkou filmu - riskantní partyzánskou operací. V tomto filmu lze snadno sledovat příběh a vztahy mezi hlavními hrdiny, které jsou již psychologizované, přičemž druhý plán je použit spíše jako zajímavost a „neruší“ pozornost diváka. Příběhová linka je tu důležitější. V dalších filmech druhý plán, který často vytváří atmosféru období a skládá se z vedlejších postav, předmětů, kolemjdoucích, začíná příběhovou linku pohlcovat.

Oleg Aronson o druhém plánu u Germana říká, že se jeho filmy v podstatě rozpadají na „rysy doby“ - přesné materiální detaily minulosti. Atmosféra doby je u Germana přítomná jako nejdůležitější postava filmu. „Avšak pro *Prověrku osudem* toto platí v menší míře, protože je tento film natočen v rámcich specifického žánru, a děj přirozeně zastíňuje precizní práci s detaily a rekvizitami, v *Dvaceti dnech bez války* už pozadí vychází do popředí“²⁵. Ovšem i *Dvacet dní bez války* se ještě stále odehrává v určitých žánrových rámcich, které jsou dané literární předlohou a formou filmu - vzpomínka, film o válce, deníkové zápisky - a důraz na druhý plán je tu upozaděn vůči důležitosti hlavní linky příběhu.

Co se týče *Ivana Lapšina*, tady již German pracuje s druhým plánem mnohem svobodněji a zároveň se osvobozuje od žánrových pravidel. Akční linka příběhu filmu, která se na první pohled zdá být hlavní - chytání Solovjeva - je ve skutečnosti posunuta na absolutní periferii filmového děje, a sledovat detektivní linii tady není možné, protože potřeba této linky je záměrně odmítnuta. Film s takovou zápletkou by mohl být jedním z tradičních sovětských kriminálních filmů, avšak záměrně ním není. „Objektem výzkumu Germana se stávají reálné dějiny státu, společnosti, existující mimo hranice (sovětského) mýtu“²⁶. Princip Germanova vyprávění zde lze porovnat s výměnou přímé perspektivy na obrácenou: to, co se nachází blíž k divákovi je zmenšeno, to, co je dál, je zvětšeno.

Tato evoluce Germanova přístupu k použití druhého plánu je důležitá v kontextu stříhové skladby, protože přímo pracuje s temporytmem filmu a určuje vnitrozáběrovou montáž.

Od začátku filmu *Můj přítel Ivan Lapšin* druhý plán diváka přímo ohlušuje. Uvnitř Ivanova bytu se stále něco děje: někdo zpívá, někdo vypráví historku, někdo se stěžuje na teplotu a na nemocný zub. Každý žije svůj život na malém kousku

24 MARGOLIT, Jevgenij. Vtoroj plan v sovětskom kino. Seans, 2012, s. 202.

25 ARONSON, Oleg. Metakino. Ad Marginem, 2003, s. 102, s. 100.

26 ARONSON, Oleg. Metakino. Ad Marginem, 2003, s. 102.

společného komunitního bytu, a film pochyťává kousky tohoto života, bez ambice jej vystihnout v jeho úplnosti.

V takovém způsobu vyprávění je přirozeně mnohem složitější se orientovat – na začátku se díváme do každé tváře se stejným zájmem, nevíme, jestli pro nás bude důležitá, a čím příběh se nakonec bude rozvíjet. Hlavní postavu, Ivana Lapšina, kamera objeví až po šesté minutě filmu a právě v druhém planu, zastíněného pijící postavou v popředí (Obr. 22).

Obr. 23. První pohled na postavu Lapšina



Protože se postupně přidávají nové hrdinové a některé příběhy i mimo hlavní linku se přece jen rozvíjí (např. osobní život souseda Lapšina, Vasi Okoškina, který během filmu prožije celý milostný příběh), divák potřebuje být pořád soustředěn. Orientaci v prostoru a ději pomáhá délka záběru – Můj kamarád Ivan Lapšin je natočen v dlouhých záběrech-mizanscénách, a díky tomuto zpracování toho divák může více vnímat a prožít.

Ve filmu se obecně kvůli těmto dlouhým mizanscénám stříhá velmi šetrně. Vnitrozáběrová montáž je založená na švencích a pomalých zomech. Kameraman filmu Valerij Fedosov vysvětluje rozhodnutí natáčet film v dlouhých mizanscénách takhle: „Pocit doby musel do nás vstoupit natolik, aby se stal realitou. Proto přišlo rozhodnutí točit dlouhými kousky, abychom přenesli ten pocit věrohodnosti. Krátké montážní kousky ničí tento pocit. Vytváří pocit vyumělkovanosti, jakože: toto všechno, děcka, je vytvořeno lidskýma rukama. Zkratka, kinematografie. V nejhorším smyslu tohoto slova“²⁷.

Tento vztah Fedosova ke stříhu, jenž zřejmě odpovídal pocitu Alexeje Germana, je shodný s filozofií André Bazina ohledně mizanscény: vnitrozáběrová montáž dělá filmovou iluzi „kompletnější“²⁸ než v případě stříhu.

„Je nutné, aby divákovi něco překáželo. Jako v životě. Aby vznikla potřeba stále se prodírat skrz překážející předměty, obličej, zvuky“²⁹, píše Alexej German. Není to proto, aby se vnímání filmu se zkomplikovalo pro diváka. Ale, podle slov Germana,

27 AVRUNIN, Naum: „Ja ljubljju rešat' trudnyje zadači“. O kinooperatore Valerii Fedosově. Kinovedčeskije zapiski 64, s. 97.

28 BAZIN, André. Co je to film? Československý filmový ústav, 1979, s. 46.

29 ARKUS, Ljubov'. German. Seans, 2021, s. 310.

taková metoda vytváří iluzi přímé přítomnosti. Kvůli tomu ve filmu skoro nejsou ostré stříhy, jump-cuty a montážní sekvence. Vnitrozáběrová montáž se jakoby podřizuje přirozenému pohybu lidského oka. „Najednou do oka naráží žárovka, nebo herec se podívá do kamery. Vždyť toto se stává – někdo se na nás dívá, ale nevidí nás“³⁰.

V *Můj přítel Ivan Lapšin* nerušené pozorování docela všedního života postav nabízí ucelenější iluzi toho, že jsme jako diváci přítomní s nimi v jejich společném bytě v Unčansku ve 30. letech. Není to ale tak, že by stříh uvnitř mizanscén ve filmu vůbec nebyl přítomný – není to pravidlem, stříhá se tady, když je to nutné – pokud režisér potřebuje protipohled postavy nebo je přítomný časový skok (což je vzácnější). Je ale pravda, že tento nepřetržitý čas, který nastává díky absenci stříhu, a existence postav v tomto času přispívají k ponoření se do atmosféry období.

Například je příznačná absence stříhu v emocionálně působivé scéně pokusu o sebevraždu Chanina, kterého hraje Andrej Mironov. Scéna trvá více než minutu a půl, kamera nepřetržitě sleduje Chanina z různých úhlů, občas to dokonce působí, že se schovává (Obr. 24 – B), ale pak se přiblíží velmi blízko a tento pocit se ztrácí. Stříh přichází až po vrcholu napětí, po výstřelu, když Chanin omylem střílí do vany.

Obr. 24. Vnitrozáběrová montáž

A



B



30 ARKUS, Ljubov'. German. Seans, 2021, s. 310.

C



D



Pocit fragmentárního vyprávění, jenž se v *Dvaceti dnech bez války* často tvořil mimo jiné pomocí střihu, je v *Lapšinovi* také přítomný. Děj filmu je ve své podstatě také fragmentární – jako ve *Dvaceti dnech bez války* i tady jsme svědky menších fragmentů životů postav druhého plánu a náhodných kolemjdoucích. Kousky životů se tady ještě častěji dostávají do záběru kamery ve své neúplnosti, a pak stejným způsobem mizí. Častěji než pomocí střihu se tak děje pomocí vnitrozáběrové montáže – odjedou ze záběru nebo kamera švenkuje jinam a ztrácí postavu.

Subjektivně i v těchto dlouhých mizanscénách rytmus filmu působí docela rychle kvůli stálému pohybu. Už tu není místo pro pomalé romantické procházky kamery, jako v *Dvaceti dnech bez války*. Hrdinové Ivana Lapšina jsou mladší, dynamičtější a hlučnější. Kamera se jim pomocí rychlých švenků často přizpůsobuje. Když se postavy filmu trochu uklidní, to samé dělá kamera – z ruky přechází do statictějších polodetailů a širších plánů s možností pomalejšího přiblížení nebo oddálení.

2. Hlas vypravěče

Prvek voiceoveru (hlasu vypravěče) se objevuje ve všech třech zmíněných filmech Alexeje Germana.

V *Prověrce osudem* je takový hlas mimo obraz použit jenom v malém kousku na úplném začátku filmu. Nepatří žádné z filmových postav, které uvidíme později, ani abstraktnímu vypravěči mimo záběr, jak je tomu ve *Dvaceti dnech bez války* a *Můj kamarád Ivan Lapšin*. V *Prověrce* voiceover spíše přidává začátku filmu zdánlivou

dokumentárnost - vypadá jako kousek nahrávky skutečné výpovědi. Slyšíme ženský hlas s vesnickým přízvukem, který mluví nespisovně, koktá a vypráví historku o tom, jak Němci zničili zásoby brambor a odvezli veškerý dobytek z jejich vesnice, aby partyzáni v okolních lesích neměli co jíst. Voiceover tak odhalí zápletku filmu a nahodí téma hladu, které je leitmotivem celého filmu a objevuje se později v různých detailech. Vytváří dojem autenticity, jako prvek existující mimo film, což přidává filmu širší kontext. Zároveň *Prověrka* ve svém zbytku je docela klasický hraný film s dialogy, stříženými osmičkou a studiovým světlem v interiérech. Proto takový prvek působí trochu odcizeně a nepřispívá k celistvosti filmu.

Ve *Dvaceti dnech* je použití voiceoveru více klasické – neviditelný vypravěč opravdu vypráví o postavě Lopatina a tom, co se děje. Hlas vypravěče se objevuje málo, ale doprovází diváky po celý film.

V *Můj přítel Ivan Lapšin* je použití voiceoveru více stylizované. Vypravěč je tu přítomný hlasem a také obrazově v podobě malého kluka („to jsem já“). Vypráví o vlastní subjektivní minulosti, ale i o širším kontextu, který jako dítě vědět nemohl. Přítomnost vypravěče jako vševědoucí postavy je tu zajímavě zdůrazněná také tím, že kluk se občas podívá přímo do kamery, všímá si jí. Ale v tomto projevu není jediný – o pohledech do kamery u Alexeje Germana píšu níže.

Dalo by se říct, že voiceover se ve filmech Alexeje Germana vyvíjí jako prostředek vyjadřování a je čím dál více uměleckým elementem, na který autor více spoléhá. V *Prověrce osudem* je voiceover nejomezenější, v *Dvaceti dnech bez války* už je přítomen opravdový vypravěč příběhu mimo obraz a v *Můj kamarád Ivan Lapšin* je nejaktivnější, jelikož ho dokonce v obraze spatříme. Zároveň je voiceover čím dál více stylizován. German přechází od „dokumentárního“ použití hlasu vypravěče v podobě hlasů skutečných svědků příběhu, což je více podobné kronice, ke ztělesnění vypravěče.

3. Pohled do kamery

Za zvláštní a velmi výrazný prvek v Germanově tvorbě se považují pohledy postav přímo do kamery. Objevují se poprvé v *Prověrce osudem* a čím dál více prostupují Germanovou tvorbou – v *Ivaně Lapině* je tento prvek jedním z hlavních výrazových prostředků. Není to klasické bourání hrdinou „čtvrté zdi“, jak je tomu třeba u Woody Allena. Postavy Germana – alespoň v *Prověrce* – vstupují do kontaktu s kamerou jenom pohledem, nic do ní neříkají.

Alexej German vypráví o rozhodnutí použít takový prvek: „...žádná z filmových postav se nesmí dívat do kamery, anebo, jak se ještě říká – do skla. Níže, výše, více doleva nebo doprava – jenom ne pohled divákovi do očí. To se považovalo za kinematografickou chybu. Ale já jsem si najednou všiml, že když se někdo omylem podíval do kamery, vytvářel se nečekaný efekt: člověk, který patřil do „toho“ života,

člověk s nějakým svým osudem, se dívá na tebe, patřícího do dnešního života, jako svědek dějin, skrz odstup let se obracející k současnosti³¹.

V pozdějších filmech tento prvek, objevený během *Prověrky osudem*, stává výraznějším a častějším. Stejně jako v *Prověrce*, ve *Dvaceti dnech bez války* se do kamery dívají jenom komparzisté, většinou neherci, postavy druhého a třetího plánu, kteří se objeví třeba jenom na vteřinu a jen v dané scéně, a je to velmi vzácné. Hlavním postavám bylo prozrazování filmového světa divákovi zatím upřeno. Ale ty pohledy už jsou ve *Dvaceti dnech* více uvědomělé a jsou součástí složitějších mizanscén, objevují se také v přesné kompozici. Například velmi výrazný je pohled neznámého kluka do kamery na začátku druhého záběru první scény filmu. Kamera začíná na tomto pohledu, pak od kluka odjíždí, a mizanscéna pokračuje jízdou před postavou vojáka, pak spatří hlavního hrdinu Lopatina a nakonec tyto postavy opustí ve prospěch dvou nejmenovaných vojáků (Obr. 25).

Obr. 25. Vnitozáběrová montáž



German zase zmiňuje tento postup, když mluví o práci s komparzem v *Dvaceti dnech bez války*: „Především jsme vybírali obličeje, které, jak se říká, škrabaly duši. Dokonce jsme je nutili, i když to není běžné, dívat se do kamery. Tehdy se zdálo, že se ty oči tobě dívají přímo do duše. Třeba odcházející lidi – to není jenom pochod po blátě. Jsou to lidi v určitém stavu. Nejtěžší bylo najít obličeje, které k sobě něčím přitahují, dotýkají, zabírají přitom vteřiny na obrazovce, jsou zapamatovatelné. Každý.“

Alexej German používá prvek pohledu do kamery osobitým způsobem – pohledy postav jsou často zapojené do mizanscén, přitom se jim nevěnuje nijak moc pozornosti. Vypadá to spíš jako občasné „všimnutí“ kamery postavou. Na první pohled se to může zdát prvkem, jenž odkazuje k dokumentárnímu stylu, nebo dokonce ke stylu válečné kroniky. Dost často vypadají náhodně, jsou krátké a nejčastěji patří postavám druhého a třetího plánu. Mají ale úplně jinou konotaci, a proto to srovnání

31 ARKUS, Ljubov's: German. Seans, 2021, s. 223.

je jenom povrchní. Především proto, že tyto pohledy do kamery nejsou náhodné, jak je tomu v případě kroniky, ale jsou schválně zasažené do prostředí hraného filmu.

Nejsou také klasickým příkladem úmyslného bourání čtvrté zdi. Objevují se v Germanových filmech na velice krátkou dobu a nenesou žádnou úlohu vypravěče – postavy dívající se do kamery se nám nesnaží nic říct a nevypadá to, že by věděly o příběhu víc než ostatní postavy. Jenom existují ve svém přirozeném prostředí, zdá se, že kameru neberou nijak extra vážně, a tím se vytváří zvláštní pocit u diváka – jakoby čtvrtá zeď, hranice mezi filmovým obrazem a divákem, vůbec neexistovala, anebo že na ní není kladen žádný důraz. Přitom si dobře uvědomujeme, kvůli přesnosti režie mizanscény a kamerové kompozici, že je to promyšlený a autorem obrazu uvědomělý prvek. Pohledy do kamery v režii Germana jsou důležitou součástí vnitrozáběrové montáže – vytvářejí rytmus mizanscény.

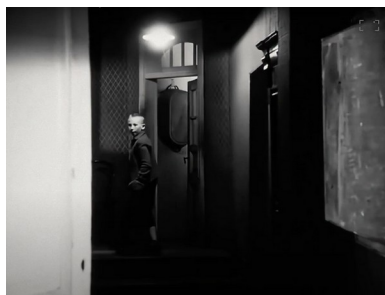
V *Můj přítel Ivan Lapšin* se prvek pohledu do kamery stává základním prvkem režiséřského stylu. Používá se tu mnohem častěji a tyto pohledy jsou dovoleny už nejenom vedlejším, ale i hlavním postavám. Poprvé a nejčastěji se tu objeví u postavy malého chlapce, který je zároveň vypravěčem (Obr. 26).

Obr. 26



Nejsou to také jenom pohledy, jak je tomu v předchozích filmech – stává se, že se kluk zastaví, aby se do kamery podíval (Obr. 27).

Obr. 27



Do kamery se dívá i hlavní hrdina Ivan Lapšin (Obr. 28), což v *Prověrce osudem* a *Dvaceti dnech bez války* neexistovalo. Například v této scéně dialogu s Chaniným

(Andrej Mironov) Lapšin se na otázku „Jak se máš ty?“ otočí ke kameře a přímo do ní odpoví „Jsem v pohodě.“

Obr. 28



Proč se právě v tomto momentě German rozhodl umístit pohled hrdiny do kamery? Působí velmi silně a upoutává na sebe pozornost diváka. Pokud vezmeme v úvahu, že kamera ve filmu je „vševidoucím okem“ diváka a vidí postavy i v nejjintimnějších situacích, které jsou ostatním skryté, tak ten pohled je pochopitelný. Kamera ví, že Lapšin není v pohodě, že se probouzí v noci strachem a nemůže usnout, a že trpí posttraumatickou poruchou. Když Lapšin říká Chaninu, že je v pohodě, podívá se do kamery, která jako jediná ví, že lže.

V tomto je také rozdíl mezi použitím pohledů do kamery v *Lapšinovi* a dvou předchozích filmech. Pohledy postav do kamery jsou tu docela často spojené s gestem nebo pohybem postav směrem ke kameře – buď se na ni otočí, pozastaví se před ní, nebo na ni dokonce poukážou, zamávají na ni uprostřed veselé hostiny (Obr. 28). Tato gesta stylizují vyprávění ještě víc než pohled samotný. Postavy jsou vůči kameře více uvědomělé a aktivnější než předtím. Neděje se to ale pořád – spíše to vypadá, jakoby postavy žily ve svém světě a jen občas si kamery všimly anebo vzpomněly, že je stále s nimi. Vždy to přispívá k určitému rytmu scény.

Obr. 28. Pohled a mávání do kamery vedlejší postavy.



Myslím si, že podobné využití pohledu do kamery jako na obrázku 28 nejen že nevyrušuje diváka z pozorování filmového světa, ale paradoxně naopak: dovoluje mu být v něm více přítomným. Absolutně normální reakce postav na přítomnou kameru vytváří pocit, že divák sedí přímo s nimi za stolem a je nedílnou součástí jejich světa.

Jeden z nejvíce působivých a stříhem podpořených pohledů do kamery se objeví na konci scény, ve které Lapšin vlez oknem do bytu k herečce Nataše (Obr. 29). V této nádherné dvou a půl minutové scéně, složené jen ze dvou záběrů, jsou postavy jenom ve dvou a zajímají se jen jeden o druhého. Kamery si tak v průběhu celé scény nevšimnou, není pro ně důležitá, i když sama o sobě je velmi aktivní – švenkuje mezi hrdiny, prochází se s nimi, je k nim hodně blízko. Když Lapšin odchází a Nataša zůstává sama, tak se do kamery podívá. Působí to tak, jakoby se chtěla o své zmatené pocity s někým rozdělit, nebo že se za ně trochu stydí – a teď přichází chvíle vševidoucí a neodsuzující kamery. Záběr je střížen přímo v tomto pohledu a proto je to poslední věc, kterou ve scéně vidíme. Stříh záměrně upozorňuje na tento pohled, který ještě nějakou chvíli v divákovi zůstává. Stejně jako pohled a gesto do kamery na obrázku 28, zmíněném výše, se tento pohled Nataši objeví na úplném konci scény a je jakousi rytmickou tečkou.

Obr 29



Pohled do kamery



Takové momenty prozrazování kamery fungují jako kontrapunkt vůči příběhu, který postavy žijí a který tyto pohledy občas narušují. Vždy se objevují na místě, kde je divák do příběhu vtažen (jako ve výše zmíněné scéně mezi Ivanem a Natašou) a nečeká to. Jako by mu chtěly připomenout: jsme tu, jsme důležitější než filmový děj. Nicméně to působí docela jemně, protože, jak jsem psala výše, není tady žádné překvapení postav vůči kameře nebo jejich uvědomění si diváků. Za vteřinu pokračují ve svém příběhu dál. Zdá se, že jediný, kdo je tím vytržením z filmového světa opravdu dotčen, je divák, protože prozrazování filmového světa vždy na divácké vnímání zapůsobí.

Pozoruhodné také je, že občas se u Germana objevuje i jiný způsob pohledu do kamery, který působí naprosto odlišným způsobem. Kromě této zmíněné metody „všimnutí si“ kamery postavou German občas používá „subjektivní pohled“ kamery, který zaměňuje pohled hlavní postavy. Je tomu tak v *Dvaceti dnech bez války* ve scéně odjezdu Lopatina z Taškentu (Obr. 20), kdy Vjačeslav, běžící za vlakem, něco říká Lopatinovi a přitom se dívá přímo do kamery. Není pochyb, že tady pohled kamery zaměňuje pohled hlavní postavy.

Podobným způsobem fungují i některé pohledy v *Lapšinovi*. Například ve scéně, kdy se Lapšin probudí v noci zpocený z noční můry (Obr. 30). Scéna začíná rozostřeným obrazem a nakonec se zaostří na Lapšinovým spolubydlícím Znadvorovovi a majitelce bytu Patrikejevně. V širokém statickém záběru se dívají do kamery. Pak stříhem přejdeme na protipohled – detail Lapšinova, díky čemuž pochopíme, že záběr předtím odpovídal jeho pohledu, nikoli pohledu kamery samotné.

Obr. 30. Pohled a protipohled (stříh)

1



2



Trochu méně jasná je situace s pohledy do kamery v *Můj přítel Ivan Lapšin* ve scéně Lapšinovy návštěvy policejní stanice (Obr. 31). Scéna začíná subjektivním pohledem ruční kamery, který nemáme s kým spojit. Kamera „jde“ chodbou a dívá se po lidech ve stanici, kteří ji odpovídají pohledy. Pohybu kamery odpovídá i rytmický zvuk kroků, proto její pohled spíše působí jako subjektivní pohled nějaké postavy, kterou zatím nevidíme.

Scéna chůze kamery je rozdělena stříhem, který přichází v momentě, když kamera objeví ženu se semínky (Obr. 31 – 1B). Stříh je navíc podpořen výrazným zvukem prasknutí semínka v zubech. V této scéně stříh zase jako ve scéně příjezdu Lopatina

do Taškentu ve *Dvaceti dnech bez války* upravuje „volný“ pohled kamery – možná, aby nabídla divákovi ty nejvýraznější tváře. Ale také díky tomuto jump-cutu (jedinému v této jinak plynulé scéně) se chodba policejní stanice s nespokojenými, divnými, upřenými pohledy neznámých lidí působí jako bezčasí.

Obr. 31. Scéna v policejní stanici.

1 A



1B (konec záběru)



2A



2B



2C (Lapšin vchází do záběru)



Na konci chůze chodbou se v záběru objeví Lapšin a rytmický zvuk kroků se s ním ihned spojí. Vchází do záběru, jenž jinak působil jako subjektivní pohled a kamera pokračuje jeho sledováním až do kabinetu. Tato mizanscéna vytváří nejistý pocit ohledně toho, komu předchází pohled patřil – Lapšinovi, nebo kameře samotné. Najednou se pocit subjektivního pohledu ztrácí a kamera najednou nabývá pocitu technické policejní kamery, která sleduje náčelníka oddílu a fixuje průběh vyšetřování. Tento pocit se zas najednou shodí následujícím střihem, když přecházíme z ruční

švenkující kamery do statického „portrétního“ záběru postavy Katěřiny (Obr. 32). Tady už není místo pro pohledy do kamery.

Obr. 31



4. Zvuková a obrazová polyfonie

Zvuk, jak jsem psala v kapitole o *Prověrce osudem*, se ve filmech Germana používá velmi osobitým způsobem. Ve filmu *Můj přítel Ivan Lapšin* se už mnohem více pracuje s mluveným slovem, kterému je těžké porozumět a stejně jako obraz se tady zvuk režíruje polyfonicky. Skoro vždy je tu přítomno několik zvukových plánů – spolu s lidskou řečí je slyšet například pískání, zpěv, další rozhovor v pozadí nebo hudba.

Ve scéně zadržení bandy Solovjeva v baráku (obr. 33) se výrazně pracuje s tímto polyfonickým principem. Ve scéně je celkem 5 zvukových vrstev:

1. Tichý nesrozumitelný zpěv jednoho ze zatčených lidí.
2. Hlas - Lapšinův kolega lidem tiše říká několik vět bez většího významu („Co? Tak teďka už nic“).
3. Zvuky kroků a železného kýblu, který nese další policista.
4. Dominantní zvuk – hlas přicházejícího policisty, který zve Lapšina.
5. Tichý rozhovor mezi Lapšiným a Okoškiným, který pokračuje až do příchodu policisty a ještě o něco dál.

Po tomto polyfonickém, monotonním a tichém začátku scény přichází zvukový akcent – rozkaz Okoškina „sedět!“, který říká hodně nahlas a ostře. Po tomto se zpěv zastaví a přichází nový zvuk – pláč dítěte. Zpěv se za chvíli obnoví.

V této scéně se nepoužívá střih – pracuje se jenom s vnitrozáběrovou montáží. Kamera celou scénu zůstává na jednom místě a jenom švenkuje po lidech. Její pohyb je především určen zvukem – kamera reaguje na zvukové podněty a postupně objevuje jejich nositele.

Obr. 33



V archivním dopisu řediteli Lenfilmu od scenáristické komise Goskino SSSR z roku 1982 se takhle píše o filmu *Můj přítel Ivan Lapšin*: „V popisu doby jsou velmi významné pro tvůrčí rukopis filmu mluvené a hudební elementy. Pokus vytvořit „polyfonické“ znění v některých scénách překáží vnímání replik, důležitých pro pochopení charakterů hrdinů a v řadě případů také logiky vývoje děje. V některých případech hudební výzdoba, znění orchestrů a písní v sobě nese parodický tón.“³²

Alexej German v *Ivaně Lapšinovi* využívá zvuk jako výrazový prostředek, jenž především podporuje určitou atmosféru – a to i navzdory podpoření logiky děje. Způsob zobrazování zvuku ve filmu připomíná jeho vnímání lidským uchem v realitě. Stále zní několik zvukových vrstev, i přestože ucho zesiluje především lidský hlas, nejsme schopni stále všemu rozumět. German vypráví, že v *Lapšinovi* se zvukařem vytvořili polyfonii pomocí mnoha magnetických pásek. „Domnívá se, že hlavní zvuky musí být jasné, výrazné. Když jede auto, nepřehlušuje lidskou řeč. Iluze přítomnosti člověka donutila nás vytvořit přirozené ruchové pozadí, v kterém ne každá replika je dostatečně dobře slyšet.“³³

Stejným způsobem se dá popsat i obrazová polyfonie ve tvorbě Alexeje Germana, kde je v záběru přítomno několik plánů najednou a kamera se snaží zachytit všechno bez ohledu na rozdíl mezi důležitým a nedůležitým. Kvůli tomu se vytváří pocit, že v *Můj přítel Ivan Lapšin* nejsou postavy „druhého plánu“: snaží se je všechny ukázat jako nositele svého vlastního příběhu. Tento princip právě přispívá k polyfonickému znění filmu. Jak píše Agnessa Vever, každý prvek, postava nebo předmět u Germana hraje vlastní „melodii“, vede vlastní linku, jejich spojení vytváří vertikální polyfonickou konstrukci³⁴.

32 ARKUS, Ljubov'. German. Seans, 2021, s. 291.

33 ARKUS, Ljubov'. German. Seans, 2021, s. 306

34 VEVER, Agnessa. Variacii na tĕmu polifoničeskij kartiny mira v tvorčestvĕ Germana. Kinovĕdčeskije zapiski, № 69, 2004, s. 98.

IV. Závěr

Zhlédnout tři rané filmy Alexeje Jurjeviče Germana v chronologickém pořadí a několikrát za sebou je velký zážitek. Jejich porovnání umožnilo prozkoumat vývoj režiséřského přístupu k určitým výrazovým prostředkům, které buď postupně mizí, nebo se používají čím dál tím intenzivněji a hlouběji. A samozřejmě v těchto filmech najdeme mnoho společných rysů: jako například to, že se děj všech snímků odehrává v minulosti poměrně vzdálené režisérovi a všechny obsahují voiceover, jenž slouží jako prostředek vzpomínání. Nicméně v *Prověrce osudem* je tento prvek použit velmi omezeně a není klasickým hlasem vyprávěče. Ve *Dvaceti dnech bez války* a *Můj přítel Ivan Lapšin* je voiceover pojat jako hlas vyprávěče a je výraznou součástí filmového příběhu.

Hlavní postavy všech tří filmů – Lazarev, Lopatin, Lapšin – jsou si také hodně podobné. Nejsem schopná odpovědět na otázku, jakou magii skrývá v sobě písmeno L, když se objevuje v příjmeních všech třech hrdinů. Nicméně režie těchto hlavních postav u Germana je podobná režii prvního a druhého plánu. Hlavní hrdina je oproti vedlejším postavám poměrně nevýrazný. Více mlčí a hraje minimalističtěji než vedlejší postavy. Také je v příběhu pasivnější a zdá se, že je spíše vtažen do situací, než aktivně jedná. Zatímco postava Lazareva v *Prověrce osudem* na začátku udělá základní rozhodnutí přidat se k partyzánům – i když se samotné rozhodnutí odehrává mimo příběh –, postavy Lopatina a Lapšina spíše jen plují s proudem svého příběhu, docela rutinního a ne příliš radostného, a v podstatě se na konci nikam neposunou, vrací se tam, odkud začali: Lopatin na frontu, Lapšin do přeplněné lidmi samoty v komunálním bytě.

S pasivnějším hrdinou se divák intenzivněji identifikuje: taková postava lépe dovoluje projektovat do ní vlastní myšlenky a také skrz ni pozorovat svět filmu. Hrdinové Germana nám umožňují nejen prožít s nimi jejich hlavní příběhovou linku, která může být docela upozaděná, jako v *Můj přítel Ivan Lapšin*, ale také strávit s nimi kousek jejich všedního života, jejich „druhý plán“.

Alexej German se vždy snažil udělat své postavy co nejvíce „obyčejnými“ a přiblíženými realitě. „Zdobit, nadzdvihovat, romantizovat člověka – podle mě to je tak trochu trapné. Jak trapné je občas dívat se na filmy, které vypráví o člověku v takovém vyzdobeném stylu, jenž vzniká na základě čistého omylu anebo vědomé zkreslenosti. Člověk si zaslouží být větším a lepším. Je nutné ho postihovat a nebát se být zklamaný“³⁵.

Stříhová skladba se ve filmech režiséra postupně vyvíjí stejně jako jiné nástroje, které používá k dosažení svých autorských cílů. Obecně v těchto třech filmech se režiséřská metoda Alexeje Germana posouvá od vyprávění příběhu k zachycení atmosféry konkrétního období.

Prověrka osudem je raným Germanovým filmem a jeho osobitý autorský styl se tu teprve ustaluje. Při skladbě uvnitř jednotlivých scén režisér v tomto filmu často

35 GERMAN, Alexej. Pravda – ně schodstvo, a otkrytije. Iskusstvo kino. 2001. № 12, s 65.

využívá mizanscénu s vnitrozáběrovou montáží: obsah obrazu se většinou mění pomocí pohybu kamery nebo pohybu postav.

Takové mizanscény v *Prověrce* German kombinuje s klasickou stříhovou skladbou: pohled se stříhá na protipohled nebo na objekt, který postava vidí, když je potřeba jasně ukázat, na co se dívá. Stříh dialogu může být řešený buď klasickým stříhem pohled-protipohled postav („osmička“), anebo složitější mizanscénou. Volba způsobu vyprávění tady záleží na tom, jaký smysl má dialog a v jakých podmínkách se odehrává.

Tento film je také z většiny natočen na dlouhé sklo a často využívá detailů, kolem kterých se abstrahuje prostředí. Ve dvou dalších filmech je volba dlouhého skla mnohem omezenější, častěji se využívají širší objektivy, které dokážou zachytit více, a to vede k tomu, že se prostředí kolem postav stává více a více důležitým.

Domnívám se, že vývoj formálních prostředků v tvorbě Germana může být do jisté míry také spojen s rozvojem technologií v kinematografickém průmyslu. V první půlce 70. let se v sovětské kinematografii aktivně používá transfokátor: jak v těch nejpopulárnějších filmech, jakým byl například lídr sovětské distribuci *Podařená kvítka* (1972), tak i ve více autorských, jako *Dlouhé loučení* (1971) Kiry Muratovové. V *Prověrce osudem*, která byla natočena v roce 1971, Alexej German využívá transfokátor jako jeden z hlavních prvků vnitrozáběrové montáže. Ve *Dvaceti dnech bez války* transfokátor už nehraje výraznou roli.

Stejně tak často používané dialogy postav za chůze jsou v *Prověrce* vyřešeny kamerovými jízdami. V pozdějších filmech tyto kamerové jízdy German vymění za roztřesenější a více nedbalou ruční kameru, kvůli níž se obraz stává více „dokumentárním“, živějším, díky čemuž změna v mizanscéně může být rychlejší a více nepředvídatelnou. Dokumentární povaha kamery je obzvláště cítit v *Můj přítel Ivan Lapšin*, kde v tísnivém prostoru sovětských bytů a úzkých chodbách volně švenkuje mezi hrdiny, chodí za nimi a způsob snímání občas působí jako skrytá kamera: vyvolává pocit, že je schovaná mezi zdmi anebo ve skříni.

Stříhová skladba ve *Dvaceti dnech bez války* je mnohem minimalističtější než v *Prověrce osudem*: záběry jsou objektivně delší, dialogy postav jsou nejčastěji vyřešeny mizanscénou, když oba hrdiny vidíme v jednom záběru. Stříh se používá, když je nejlepším a nejjednodušším způsobem přenesení emoce z jednoho záběru do druhého..

Stříhová skladba ve *Dvaceti dnech bez války* přispívá k více fragmentárnímu vyprávění, a tím napodobuje povahu lidské paměti, což přispívá k realističtější atmosféře vzpomínkového filmu. Nicméně tu už jsou přítomné delší scény s mnohem minimalistickou skladbou jako například jednozáběrový monolog kapitána ve vlaku, nebo dialog Lopatina s ženou s hodinami. V těchto případech je celý prostor scény ponechán vedlejší postavě a jejímu příběhu, na Lopatina se v celé scéně ani jednou nestříhne.

Můj přítel Ivan Lapšin se zakládá především na vnitrozáběrové montáží, v níž funguje několik filmových plánů najednou. Zachovává se tady princip absence stříhu v těch

emocionálně nejdůležitějších scénách, stejně jako ve *Dvaceti dnech bez války*, kde se tento princip objevuje v osobních scénách-monolozích vedlejších postav. Ve scéně vyznání lásky Lapšiným nebo pokusu o sebevraždu Chanina se German spoléhá na vnitrozáběrovou montáž a sílu nepřetržitého reálného času trvání situace.

Avšak jsou tu také přítomné rychlé střihy, dokonce jump-cuty (například ve scéně, ve které Lapšin prochází chodbou policejní stanice), jež se v předchozích filmech Germana příliš nevyskytují.

V *Můj přítel Ivan Lapšin* je také příznačná práce se zvukovou dramaturgií, která se postupně vyvíjí od předchozích filmů Germana. Tady už se dá mluvit jak o zvukové polyfonie, která spočívá v přítomnosti několika zvukových vrstev najednou, což občas může překážet pochopení jednotlivých replik, tak i vizuální polyfonii, v níž hraje zároveň popředí a pozadí, a oboje jsou stejně důležité.

V tomto posledním ze třech analyzovaných filmů se střihová skladba a celkový styl vyprávění zdají být mnohem volnější než v předchozích filmech. Podle mého názoru na toto měla vliv především absence storyboardu a scénosledu. „Řekl jsem svým kolegům: Pojdme vůbec nepoužívat storyboard (rus. раскадровку). Pojdme zkusit natočit naše pocity z toho, co se děje. Například natočíme hostinu v jednom záběru, podle možnosti: není důležité, kdo a v jaký moment se objeví v záběru, kdo bude mimo záběr, nepotřebujeme žádné vystavěné kompozice, železnou promyšlenost, co a jak bude následovat“³⁶ - píše o své metodě natáčení filmu *Můj přítel Ivan Lapšin* German. Rozbíjení scény na jednotlivé záběry se podle názoru Germana hodí pro stavbu příběhu, ale ne pro přenos emocí.

Oleg Aronson o *Můj přítel Ivan Lapšin* píše: „... v *Lapšinovi* se German snaží objevit „sovětské“ jako kinematografický efekt, efekt spojení prvků reality, jejich vztahů mezi sebou. Právě toto můžeme označit jako Germanovu montáž (vůbec ne technickou montáž záběrů a scén)“³⁷.

Tento vzájemný vztah spousty prvků – prvního a druhého plánů, hlavních postav a fragmentů života vedlejších, hlavní příběhové linky a náhodných situací, srozumitelné řeči a mumlání – je principem vnitrozáběrové montáže Alexeje Germana, která se poprvé objevuje v *Prověrce osudem*, prochází vývojem ve *Dvaceti dnech bez války* a vrcholí v *Můj přítel Ivan Lapšin*.

36 ARKUS, Ljubov'. German. Seans, 2021, s. 307.

37 ARONSON, Oleg. Metakino. Ad Marginem, 2003, s. 105.

Prameny:

Sedmý sputnik (Sedmý souputník), 1968

Prověrka osudem (rok dokončení 1971, premiéra 1986)

Dvacet dní bez války (1977)

Můj přítel Ian Lapšin (1984)

Literatura:

ARKUS, Ljubov': *German. Seans, 2021*

AROSON, Oleg: *Metakino. Ad Marginem, 2003*

AVRUNIN, Naum: „Ja ljublju rešat' trudnyje zadahi“. O kinooperatore Valerii Fedosově. *Kinovedčeskije zapiski* 64, s. 97.

<https://chapaev.media/articles/8005>

BAZIN, André: *Co je to film? Československý filmový ústav, 1979*

CHION, Michel: *Hlas ve filmu. Akademie muzických umění v Praze, 2020.*

GERMAN, Alexej: *Interv'ju. Esse. Scenarij. Novoje literaturnoe obozrenije, Moskva, 2011.*

GERMAN, Alexej: *Pravda – ne schodstvo, a otkrytie. Iskusstvo kino, 2001.*

GURČENKO, Ljudmila: *Aplodismenty. Moskva, Centrpoligraf, 1996*

JAMPOLSKIJ, Michail: *Debut. Alexej German v načale puti. Seans, 2014*

JAMPOLSKIJ, Michail: *Ischeznověnije kak forma suščestvovanija. Kinovědčeskije zapiski, 1999.*

JAMPOLSKIJ, Michail: *Front i tyl. Kinovědčeskije zapiski, 2010.*

JAMPOLSKIJ, Michail: Nevozmožnosť „prověrki“

https://seance.ru/articles/german_yampolsky/

MARGOLIT, Jevgenij: *Vtoroj plan v sovětskom kino. Seans, 2012*

VEVER, Agnessa: *Variacii na těmu polifoničeskoj kartiny mira v tvorčestvě Germana. Kinovědčeskije zapiski, 2004.*

VYŽUTOVIČ, Valerij. Alexej German: „Leč na polku neprosto“. Rozhovor pro media Teatral, 2013:

<https://teatral-online.ru/news/1656/>